GIOVANNI ANTONIO DA PORDENONE:

appunti per una mostra

Nel 1983, cioè fra quattro anni circa, scadrà il quinto centenario della nascita di Giovanni Antonio detto il Pordenone. Lasciamo andare le controversie sul suo vero gentilizio che interesserà — come da secoli ha interessato — gli studiosi, ma ricordare un pittore cosí importante è doveroso ed oggi piú che mai necessario: troppo importante perché segnò, forse piú di tutti gli altri pittori veneto-provinciali del suo tempo, il celere trapasso dall'iniziale pittura locale quattrocentesca (montanara, friulana od oltramontana chessia) dapprima alla veneto-rinascimentale giorgionesca ed infine alla piú vasta italiana.

Dirò di piú: egli è stato il « magniloquente » precursore della pittura pre-barocca o di « maniera ». Non voglio con questo dire che sia stato un « manierista » nel senso piú deteriore della parola, ma indubbie forme ed agganci col manierismo si notano specie nelle sue ultime opere.

La versatilità del suo ingegno, l'esuberanza del suo temperamento di borgata; il macchinoso ed a volte convulso volere strafare; la smania di voler eccellere, di cambiare stile per seguire correnti diverse — a volte a lui non congeniali — costituiscono ancor oggi un problema critico non del tutto risolto, sia sul piano umano che nel campo artistico.

Già il Fiocco nella sua monumentale opera sul Nostro, ha detto che di lui tutto non è stato né scritto né conosciuto: da allora (eravamo nel 1939), bisogna ammetterlo, poco o nulla è stato aggiunto, o reso noto di importante: solo — come vedremo piú sotto — maldestre attribuzioni od insignificanti apporti culturali.

E quindi, alla luce dell'odierna semantica critico-artistica, il Pordenone, a mio modesto parere, è ancora tutto da rivedere e da riscoprire.

Egli supera di parecchie incollature l'*équipe* dei pittori friulano-veneto-provinciali, anche se tenta di accostarsi al Cima, senza però supe-

1. - G. A. Pordenone: « Noli me tangere » (part.). Cividale del Friuli, duomo. *(Foto Ciol)*

rarlo né comprendere l'alto lirismo delle sue opere né il suo gusto raffinato del paesaggio. Solo marginalmente si avvicina allo « spaccapietre » (come lo definisce il Coletti) Montagna — dal quale però non accetta le appuntite e spigolose forme, né il roccioso paesaggio — e rimane peraltro staccato di parecchie lunghezze da Tiziano, di cui la comune critica scolastica e la leggenda lo considerano, senza alcun fondamento, antagonista e rivale. Bisogna chiarire quest'equivoco e mi scusi il lettore se mi dilungherò su questo argomento.

Essi marciano su binari diversi senza mai collidere, anche se per un'effimera commessa pittorica in Palazzo Ducale il Pordenone, per fare un dispetto al troppo inadempiente e menefreghista Tiziano, è stato a lui preferito dal Veneto Senato. Ma con ciò non si annullano le differenze: troppe sono le distanze, troppe le mediocrità, le cadute di gusto estetico, troppe sono le disfunzioni compositive per poter tenere o temere un raffronto fra i due.

Il Pordenone nell'affannosa ricerca di cose nuove, disarticola e contorce le figure umane, sí da ridurle a manichini: Tiziano gli oppone una calma euritmica pienezza formale, sostenuta da colore, calore e luce inconfondibili.

Il Pordenone, lui cosí agreste, rifugge dal paesaggio, tanto caro al montanaro Tiziano specie nelle sue « sacre e profane » composizioni: son paesaggi tutta luce, tutta atmosfera di calma poesia. Il Pordenone invece racchiude le sue immagini fra ormai superate « rovine » architettoniche, od in absidiole fregiate sul catino da qualche accenno musivo: quando « sfonda » le architetture per fare finalmente un paesaggio, come nella paletta del *Noli me tangere (fig. 1)* di Cividale, ci mette davanti un Cristo in minigonna intento a ballare un samba! La mania dei « balletti » (quello che il Venturi chiama « il bizzarro ritmo delle immagini che s'inchinano e tentennano in tutti i sensi ») si va accentuando nella pala di *San Marco in cattedra (fig. 2)* nel Duomo di Pordenone . . . quella che avrebbe dovuto essere il suo capolavoro. Smettiamola di considerarla tale. Essa è una delle piú scadenti del Nostro: oltre ai due Santi in primo piano che accennano passi di gagliarda al suono del solito « trio di un meschino complesso a plettri » buttato ai piedi della cattedra come una decalcomania, vi pone in alto il *Cristo (fig. 3)* in pieno *exploit* d'alta acrobazia, da trapezista sostenuto dal solito grappoletto di cherubini. Tutto è cosí casuale e piatto, che neppure il recente restauro integrativo ha saputo migliorarlo. Inoltre quell'affastellamento di santi e d'angeli in secondo piano ci porta a credere che si tratti d'un *collage* frutto d'una bottega ormai frusta. Come sia saltato poi fuori il nome di S. Alessandro (riportato dallo Joppi, dal di Maniago e ripreso dal Fiocco) non si spiega. Si tratta di S. Giorgio (ed il Venturi stesso lo conferma) che è il compatrono della città.

Lo scadimento e la raffazzonatura del quadrone sono ampiamente dimostrati dal piú sopra ricordato « trio », ben lontano dal bellissimo *angelo musicante (fig. 4)* della pala di Susegana, intento ad accordare il suo liuto: uno dei piú bei pezzi di Giovanni Antonio e della pittura veneto-provinciale.

Tiziano ama e predilige — eccome! — il nudo femminile nella sua piú calda prorompente sensualità e nello splendore dell'incarnato, creando

2. - G. A. Pordenone: « San Marco in cattedra ». Pordenone, duomo. *(Foto Ciol)*

3. - G. A. Pordenone: « San Marco in cattedra » (part.). Pordenone, duomo. *(Foto Ciol)*

superbi capolavori per accontentare i signori dell'epoca.

La moda del nudo come espressione d'arte è vecchia di millenni. Tutte le civiltà lo hanno esaltato in eccelse opere d'arte. E sempre tali lavori sono stati ricercati dai mecenati, dando vita ad un mercato antiquario che risale sin al tempo degli Egizi. I Romani poi a contatto con l'ellenismo (che fu la vera culla dell'erotismo classico) andavano a gara per collezionare statue di Veneri, di Diane e di Apolli e cosí via. Piú tardi — coll'avvento dell'Umanesimo e nel periodo del Rinascimento — tale mania raggiunse forme parossistiche. Non v'è stato Pontefice, Sovrano o Principe che, non pago di acquistare pezzi d'antiquariato, non ordinasse agli

4. - G. A. Pordenone: « Madonna e Santi » (part.). Susegana, parrocchiale. (Foto Ciol)

artisti del tempo opere riproducenti il nudo femminile. Mitologia e paganesimo dettero un immenso contributo di temi: i preferiti erano storie e leggende delle varie deità pagane. Venere, Leda, Antiope, Danae, Europa e perfino il giovinetto Ganimede fecero parte del gineceo di quel travestito di Giove che, pur di possederli, si trasformava in toro, in aquila, in cigno e

perfino in lingotti d'oro, creando cosí quel mitico bordello che i Greci, con spiccato *sense of humour,* chiamarono Olimpo. Adulterii, stupri, incesti, natività bastarde, morti violente erano allora merce d'ordinaria amministrazione: esser figli di dei o di semidei e di buone donne — comprese le Ninfe, anch'esse buone a tutto, un po' come le ninfette d'oggi — era un titolo d'onore, che dava la possibilità, a chi poteva vantarsene, di far rapida carriera e perfino — stando alle storie — di creare dinastie!

Né minore è stato l'apporto degli episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento: da Adamo ed Eva raffigurati dapprima nudi come vermi e poi coperti in quelle parti lí da provvidenziali foglie di fico o da cencetti piovuti chissà da dove, alla bella peccatrice Maria di Magdala (che il Tiziano raffigurò vestita solo dei suoi biondissimi capelli e con gli occhi arrossati di pianto e della quale fece moltissime repliche per i sensuali signori delle corti italiane) sino alla lubrica storia di Susanna, bella e provocante, insidiata da due vecchietti sporcaccioni e guardoni (un bellissimo episodio è affrescato nell'abside del Duomo di Spilimbergo verso il 1350 da quell'ignoto vitalesco che il Coletti fittiziamente chiamò « Maestro dei Padiglioni » o da un allievo di scuola tomasesca) infinite furono le occasioni per creare capolavori . . . mai però dal Pordenone.

Ben piú nutrita è stata nel Cinquecento tale produzione specie in Italia. Tutti i potenti andarono a gara a commissionare simili opere per i loro « gabinetti », studioli o « guardarobe » a scultori, pittori e incisori che fecero un sacco di quattrini. Michelangelo lasciò un patrimonio valutabile oggidí attorno al miliardo e mezzo, e in piú godette d'una pensione assegnatagli da Paolo III valutabile a sette milioni all'anno. Tiziano ricevette dal Senato Veneto la senseria vitalizia sul Fondaco dei Tedeschi e l'esenzione dalle tasse; da Carlo V che lo prediligeva talmente da ingelosire tutti i cortigiani, ebbe un appannaggio e due pensioni, una sul banco di Milano e l'altra su quello di Napoli (un vero cumulatore di pensioni) ed un'infinità di medaglie, oltre all'ambíto titolo nobiliare di conte palatino, inserendosi nel *gotha* del Sacro Romano Impero, quello che Voltaire due secoli dopo chiamerà « né sacro, né romano, né impero ».

Anche il Pordenone non volle esser da meno ed ottenne dal voivoda (e poi re) Giovanni Zápolyai d'Ungheria — come scrisse Cassini — « i modesti galloni d'una nobiltà di terz'ordine ».

Al pittore cadorino, titoli e pensioni vennero confermati dal successore imperiale Filippo II, pio e bigotto, che pure continuò la raccolta paterna acquistando, oltre a una replica della sopra ricordata Maddalena, quattro quadri con Veneri sdraiate ignude (due con i suonatori curiosi e due con bambocci e cagnolini): si vede che il genere gli piaceva. Eppure, alla sua morte l'ambasciatore veneto scriverà al Doge: « Ha aborrito la vanità in tutte le sue cose » . . .

In cambio Tiziano eseguí ben quarantadue ritratti di sovrani e di arciduchi ed arciduchesse oltre a settantasei quadri per lo piú a soggetto erotico per le gallerie imperiali e spagnole.

Allora il gusto del nudo dava sempre spunto ad un'opera d'arte, poiché « concepire una Venere nuda — mi par che dicesse il Venturi — è saper dare alla realtà una nobiltà che non deriva da nessun sentimento accennato, ma solo dall'arte del colore: ecco l'affermazione del genio». Non

5. - G. A. Pordenone: « Adorazione dei Magi » (particolare). Treviso, duomo. *(Foto Ciol)*

6. - G. A. Pordenone: « Gesù messo in croce » (part.). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

7. - G. A. Pordenone: « Gesú incoronato di spine » (part.). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

cosí succede ai nostri giorni: l'odierna cultura è avida e colleziona squallidi porno-fumetti, porno-rotocalchi e porno-films.

Il Pordenone non fa nulla in quel campo: mai un quadro che ricordi qualche episodio piccante delle deità pagane; mai un'allegoria, mai una figura femminile sia pur castamente scollacciata; solo verso la fine della sua attività esegue soggetti di carattere mitologico: ma di essi parlerò piú sotto. Egli preferisce ed ostenta i sederi e le natiche ignude dei vari carnefici (chissà poi perché?), collocandoli in primo piano negli episodi piú drammatici della Passione o di qualche martirio *(figg. 5, 6 e 7)*, e mancando cosí di rispetto al sacro soggetto; è di una tale scurrilità da farmi ricordare un'incisiva espressione francese: « *d'une truculence dévergondée* ».

Tiziano « eccelle nei suoi numerosissimi ritratti, ne esegue piú di un centinaio e mezzo fra originali e repliche, e ne fa sempre dei capolavori. I sovrani ed i principi di allora solevano inviare ai magnifici colleghi le proprie immagini eseguite da celeberrimi pittori, cosí come oggi usa con

8. - Tiziano Vecellio: « Ritratto del doge Andrea Gritti ». Vienna, Galleria Czernin.

9. - G. A. Pordenone: « Ritratto del doge Andrea Gritti ». Londra, National Gallery.

le fotografie ufficiali munite di « *dédicaces autographiées* ».

E qui, ancora una volta, il Pordenone manca.

Non uno dei pochissimi ritratti, piú o meno malamente attribuitigli, raggiunge la mediocrità.

Basti confrontare i due ritratti di Andrea Gritti, che deve l'ascesa al dogado, piú che ai suoi indubbi meriti di diplomatico e guerriero, alla sua maestosa bellezza. È infatti ricordato dagli storici « circondato da quasi una divina presenza ». In gioventú era stato un *play-boy* di fama europea. Ebbe moltissime amanti che gli procurarono figli naturali da lui amati come legittimi, ed era « carezzato » — come usavasi dire allora — da tutti i potenti.

Si narra che fatto prigioniero dai Turchi e condotto a Pera, molte donne turche, innamorate di lui, sostassero all'ingresso della prigione per ottenerne la liberazione: il che fu fatto.

Tiziano ne fa, come al solito, un vero capolavoro di superba maestà e bellezza *(fig. 8)*; al contrario, il ritratto che il Fiocco attribuisce al Pordenone si rivela un'opera scialba, poco appariscente, ove il Doge è effigiato goffamente vestito degli attributi propri del suo grado *(fig. 9)*. Ad onta degli sperticati elogi che ne fa il Fiocco, considerandolo addirittura un « capolavoro assoluto », dubito molto che sia di mano del Nostro: tutt'al piú si tratta della brutta replica, ora assegnata al Catena, d'un originale andato distrutto. E poi quel braccio, con la mano rattrappita quasi da anchilosato, è di una abissale differenza rispetto a quella di Tiziano, per cui sollevo ampie riserve sull'autografia pordenonesca di quest'opera, nonostante risulti da ineccepibili documenti che il Pordenone eseguí un suo ritratto, quale segno di riconoscenza per i favori ottenuti.

* * *

Nel tanto elogiato ciclo cremonese, quasi invasato dall'« *horror vacui* » dei primitivi, il Pordenone rimpinza le pareti di figure grottesche e goffe. Mi rendo perfettamente conto che la *Crocifissione (fig. 10)* d'un sedicente Re dei Giudei poté fare spettacolo, cosí come poi la decapitazione di Luigi XVI a Parigi e — recentemente — l'esposizione in Piazzale Loreto del Duce con i gerarchi fascisti; ma il Pordenone esaspera gli atteggiamenti sí da renderli ridicoli.

Paion ripresi da pittori fiamminghi quali Hieronymus Bosch che « quando affronta i soggetti della Passione non può fare a meno — scrive il Friedländer — di render abietti ed odiosi i nemici di Cristo attraverso le mostruositá del corpo . . . e tuttavia il senso della realtà è molto spesso deviato da una fantasia crudele e violenta che deforma la natura ».

Nella specie si tratta di inconsci accostamenti, perché la scarsa cultura del Nostro escluderebbe suoi contatti con quella fiamminga, a meno che (è una stimolante mia opinione) non gli fossero filtrati attraverso i Pacher, anch'essi inizialmente « fiamminghi » e poi italici, o tramite remote reminiscenze tolmezzine.

Di fronte ad un ibridismo formale e concettuale fra fiamminghismo

10. - G. A. Pordenone: « Crocifissione ». Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

e barocco, c'è da restar perplessi, ed il discorso meriterebbe un approfondimento filologico che non è qui possibile affrontare.

Abbiamo un Cristo indifferente alle sovrumane torture, scomposto e grottescamente messo di traverso, con la corona di spine posta di sbieco in mezzo a un autentico bailamme: sbracalati aguzzini *(fig. 11)*, uno zoticone lanzichenecco che con lo spadone domina la scena a mezzo campo *(fig. 12)* e un altro carnefice con gli attributi maschili resi piú evidenti da attillatissime brache, come oggi usano i giovani con i *blue-jeans (fig. 13)*.

Non direi di vedere nel ciclo di questi affreschi cremonesi quel

11. - G. A. Pordenone: « Crocifissione » (particolare). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

12. - G. A. Pordenone: «Crocifissione» (particolare). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

13. - G. A. Pordenone: « Gesù messo in croce » (particolare). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

« magnifico tumulto » declamato dal Fiocco, e neppure l'antica foga tolmezzina né tanto meno agganci culturali coll'arte veneta.

Per avallare la sua opinione il Fiocco cita il maltrattato Romanino; ricorda la « conquista dell'arte lagunare » e snocciola una filza di nomi dal Boccaccino al Caravaggio, da Jacopo Bassano al Paris Bordone, dallo Schiavone a Girolamo da Treviso e da Domenico Campagnola fino al Tintoretto, anche se non immuni dal contagio pordenonesco.

A me pare invece di vedere in quegli affreschi non la mano di un *« pictor modernus »* ma quella d'un rozzo pittore strapaesano che combina quei pasticciacci pittorici piú che altro per *épater* i massari cremonesi

14. - G. A. Pordenone: « Crocifissione » (particolare). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

15. - G. A. Pordenone: « Salita al Calvario » (part.). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

che vivendo in una città lontana da contatti col mondo edonistico-intellettuale e raffinato delle corti rinascimentali, permeate d'umanesimo fino al midollo, s'accontentano di opere tirate via alla svelta, con minor tecnica e piú precaria esecuzione, tant'è vero che hanno presto perduto anche la freschezza coloristica che probabilmente avevano.

Ben diversa dal Fiocco è l'opinione del Venturi, che li chiama « roboanti e confusi », di una « maniera paradossale e chiassosa » che « s'avvicina ai manieristi con macchinose figure che si ripetono con noiosa insistenza » e conclude dicendo che tutti gli affreschi « sembran dipinti per bravata, alla svelta con noncurante disinvoltura ».

Si salvano solo le immagini delle Marie *(figg. 14 e 15)* che squassate come festuche dal vento, crollano ai piedi della Croce in preda ad un collettivo deliquio, avvolte in quei neri manti, lumeggiati da candidi soggoli che circondano i volti: soggetto di comune repertorio durato secoli e trattato da tutti i pittori, dai fiamminghi ai toscani di quel tempo, fin

oltre il barocco. Piú drammatica è la *Deposizione (fig. 16)*, ove lo splendido Cristo disteso e visto di sott'in su, che ricorda quello del Mantegna, è rovinato dall'isterica immagine della Maddalena che allunga il collo ed alza gli occhi ploranti verso il cielo.

Tali dolenti immagini troveranno la piú drammatica e sofferta espressione in un'opera venuta recentemente alla luce, di cui parlerò piú avanti.

16. - G. A. Pordenone: « Deposizione » (particolare). Cremona, duomo. *(Foto Quiresi)*

* * *

Credo che tanto basti per far escludere una presunta rivalità con Tiziano: v'è fra loro un abisso incolmabile di cultura e di « rapporti sociali », come usa dire oggidí. Il Cadorino infatti frequenta continuamente le corti dei potenti: è in dimestichezza con pontefici e sovrani che lo trattano « alla pari » e non da cortigiano.

Il Pordenone invece, dall'inizio alla fine della sua carriera, deve accontentare le retrograde esigenze dei piovani di allora, ancora incrodati ai canoni « tenacemente gotici » (Coletti) e che in Gianfrancesco da Tolmezzo vedevano un carismatico caposcuola. A tal punto che — ogni qualvolta tornava in Patria, dopo esperienze, proficue o no, giorgionesche, correggesche e romane già nell'aura prebarocca — riprendeva i prediletti apostoli dalle barbe « gonfie di luce », Dottori della Chiesa ed Evangelisti in cattedra, dai filatteri che sembran bende chirurgiche, gli occhi sbiancati, il « sonoro color giallo-nasturzio », ed i santi vecchietti *(fig. 17)* dalle rade barbette che paiono intagliati con la sgorbia anziché dipinti col pennello. Di fattura piú felice è il *Trittico di Varmo (fig. 18)* splendidamente conservato nella fastosa originaria cornice.

17. - G. A. Pordenone: « Santi Prosdocimo e Pietro ». Già a S. Salvatore ex Collezione Collalto ora New York, Samuele Kreuss Collection.

18. - G. A. Pordenone: « Madonna col Bimbo e Santi ». Varmo, parrocchiale. *(Foto Ciol)*

19. - G. A. Pordenone: « Madonna della Misericordia ». Pordenone, duomo. *(Foto Ciol)*

20. - G. A. Pordenone: « Madonna col Bimbo e Santi ». Cremona, duomo, cappella Schizzi.
(Foto Quiresi)

21. - G. A. Pordenone: « Fuga in Egitto ». Già nella chiesa del castello di San Salvatore di Collalto.

Ma quando vien chiamato da persone del ceto borghese come il pordenonese Cargnelutto ed il cremonese Schizzi (per i quali esegue due autentici capolavori *(figg. 19 e 20)*, anche se vi è un notevole divario di tempi e di metodi fra le due opere) ed affresca a Venezia per il De Anna ed a Mantova per il Ceresari — tutte opere andate distrutte — si stacca dai consueti schemi e lavora quasi in forma autonoma.

E lo vediamo imbevuto di giorgionismo, non appena passa il Livenza: eccolo a Susegana nel castello di San Salvatore ove viene chiamato dai signori di Collalto per affrescare nella chiesa gentilizia (andata distrutta durante la prima guerra mondiale) un ciclo notevole di episodi religiosi che — stando alle foto dell'epoca — segnano un punto saliente del suo avvicinamento sia al Giorgione che al Montagna *(fig. 21)*. A Collalto dipinge anche altri interessanti quadri e pale d'altare che ora figurano in gallerie italiane.

22. - G. A. Pordenone: « Madonna col Bimbo e Santi ». Moriago, parrocchiale.
(Foto Brisighelli)

23. - G. A. Pordenone: « Assunta ». Spilimbergo, duomo, portelle d'organo. *(Foto Ciol)*

24. - G. A. Pordenone: « Conversione di San Paolo ». Spilimbergo, duomo, portella d'organo. *(Foto Alinari)*

Da qui passa a Moriago ove lascia una bellissima pala *(fig. 22)*.
Quando poi va a Roma, si rovina del tutto per voler imitare la pomposità michelangiolesca. E la imita anche male, come nel caso delle *portelle dell'organo di Spilimbergo (figg. 23 e 24)*: una vorticosa confusione di personaggi in atteggiamenti innaturali frammezzo ad enfatiche e fumose architetture.

* * *

Nei cicli di Piacenza e di Cortemaggiore rifulge il miglior Pordenone. In queste davvero mirabili ed estese opere, svolge le più belle pagine del suo eclettico repertorio e — finalmente — torna all'aperto: ai bei paesaggi animati da persone; alle belle prospettive ed architetture che — se pur copiazzate — risentono d'una sua personalità, con una insolita tenuità di colori, con compostezze formali e figurative, non piú avvertite dagli affreschi di *Valeriano (fig. 25)* e *Pinzano (fig. 26)*.

Ciò è confermato dalle storie di Santa Caterina, commoventi nell'epi-

25. - G. A. Pordenone: « Adorazione dei pastori ». Valeriano, chiesa di Santa Maria dei Battuti. *(Foto Ciol)*

26. - G. A. Pordenone: « San Floriano ». Pinzano al Tagliamento, parrocchiale. *(Foto Ciol)*

sodio della *Disputa (fig. 27)* di una fattura ancora rinascimentale, seppur diluita nel manierismo, e maggiormente nello spettacoloso *Matrimonio mistico (fig. 28)* della Santa. Altre belle pagine lasciò nella fastosa e festosa *Adorazione dei Magi (fig. 29)* di superba impostazione e condotta

27. - G. A. Pordenone: « Disputa di Santa Caterina ». Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna. *(Foto Manzotti)*

28. - G. A. Pordenone: « Matrimonio mistico di Santa Caterina ». Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna. *(Foto Manzotti)*

29. - G. A. Pordenone: « Adorazione dei Magi ». Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna. *(Foto Manzotti)*

30. - G. A. Pordenone: « Natività di Maria ». Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna.
(Foto Manzotti)

da esperto regista, di una lievità agreste calata in un'atmosfera calma e riposante. Meno felice la scena della *Natività (fig. 30)*, d'una puerile ingenuità . . . col primo bagnetto!

Dopo questi patetici episodi, a Cortemaggiore piomba in un roboante

31. - G. A. Pordenone: « Affreschi della cupola ». Cortemaggiore, chiesa dei Francescani.
(Foto Vaghi)

e grossolano barocco provinciale, e riesce a sfondare la massiccia struttura correggesca della cupola con un turbinoso « rodeo » guidato dal *Padre Eterno (fig. 31)*, un fracassone che si getta in picchiata, e precipiterebbe se non fosse sorretto dal solito idropico *grappoletto di angeli e cherubini (fig. 32)*. Per lo sforzo di sostenerlo, entro un vortice di nubi tempestose, essi strabuzzano gli occhi, mostrando — come è stato già rilevato — « il biancore delle sclerotidi ».

Potrebbe trattarsi d'una felice ed ardita invenzione pittorica, ma siccome la ripete — con scarse varianti — in altri soffitti di quel periodo,

32. - G. A. Pordenone: « Disegno per la cupola di Cortemaggiore » (bozzetto). Chatsworth, raccolta duca di Devonshire.

l'artificioso e pesante episodio perde della sua freschezza e del suo valore. Lo riprenderanno — e ripeteranno — i suoi allievi e seguaci.

* * *

« Ben vegg'io Tiziano in forme nuove » scrisse monsignor della Casa per il ritratto d'una nobildonna veneziana (ora perduto).

Altrettanto devo dire per il Pordenone, quando finalmente liberatosi dalle pastoie del *pitor de ciese*, esegue « cose nuove » su incarico d'un suo protettore concittadino, Girolamo Rorario, nunzio apostolico, diplomatico, letterato ed umanista insigne. Questi rientrato da Roma — ove alla corte di Leone X aveva approfondito la propria cultura — gli commise

33. - G. A. Pordenone: « Ercole ed Acheloo » litografia di un affresco di palazzo Rorario andato distrutto.

la decorazione d'alcune stanze del suo palazzo in Pordenone (demolito nel 1842), ove — a detta del di Maniago — eseguí « profani e sacri argomenti ed allegorici ». Fra essi il Liruti ricorda le scene di *Milone dilaniato dalle belve* ed *Ercole ed Acheloo*. Nel primo episodio, questo atletico bullo — che in una sua pubblica esibizione in un circo avea mangiato da solo un bue di quattr'anni — rimase vittima delle proprie violente bravate,

quando, volendo spaccare con le mani in due parti un tronco d'albero, restò imprigionato nella fenditura e fu dilaniato dalle belve. Nel secondo episodio *(fig. 33)* Ercole, venuto a diverbio per via di donne con Acheloo, che da fiume s'era frattanto trasformato in toro, gli strappò un corno e lo donò alle Naiadi (le sole fatte dal Pordenone, delle quali si vedono nel fondo le ignude sembianze): esse ne fecero la famosa cornucopia ancor oggi simbolo dell'abbondanza e del benessere, dal che si potrebbe dedurre che già allora le corna portavano fortuna!

Il Pordenone (stando a riproduzioni litografiche ottocentesche) fece veramente « cose nuove » inserendo le atletiche figure dei due mitici eroi, contorti e violenti, con i muscoli tesi a fior di pelle per lo sforzo, fra stupendi paesaggi d'autentico sapore giorgionesco. Dirò di piú: i protagonisti vengono addirittura collocati ai lati della composizione per lasciar piú spazio al paesaggio.

Un triste destino è toccato alle opere di Gian Antonio in patria. In ben tre chiese — oltre che a palazzo Rorario — lasciò lavori ad affresco forse fra i suoi migliori. Tutto ciò è andato distrutto nell'Ottocento durante il nefasto periodo di certi « notabili » gretti ed ignoranti, inconcepibilmente avversi e sordi ai richiami di quel Vendramino Candiani che per primo ricordò le sue opere! Un vero peccato, perché la loro conservazione avrebbe certo giovato ad una piú persuasiva valutazione del linguaggio artistico del Pordenone.

* * *

Alla fine, il Nostro riapproda a Venezia, ove — come altre volte in passato — lascia il meglio delle sue opere, che appaiono impregnate piú che da giorgionismo (nel senso canonico del termine), da molteplici influssi lagunari. Ed affresca in piú occasioni, chiese, monasteri e palazzi patrizi: di tutto ciò rimane ben poco e quel poco quasi illeggibile. Svolge la sua attività prevalente nella chiesa di San Rocco, ove affresca la cupola del coro (purtroppo ridipinta) col solito incombente Padre Eterno, sostenuto dal solito gruppo di angeli ed infine la « probatica piscina » con la solita incomposta ammucchiata d'infermi frammezzo a colonnati, come in uno scenario teatrale. Infine per l'armadio delle reliquie eseguí le due portelle con *San Cristoforo ed il Bimbo (fig. 34)* e *San Martino ed il povero (fig. 35).*

Mi soffermo su quest'ultimo episodio: esso rappresenta uno dei piú alti raggiungimenti della sua piena maturità. Qui il Pordenone ha saputo dare al magnifico cavallo bianco scultorea plasticità e maestà. Con tratteggio quasi chiaroscurale lo fa irrompere dalla sobria architettura che lo contorna. Il santo, colto con una stupenda torsione del busto a dividere il mantello col poveraccio, par trattenga lo slancio del cavallo che quasi gli si impenna.

È risaputo che il cavallo bianco è uno dei *leit-motiv* del suo repertorio. Ce lo presenta in tutte le scansioni: di fronte, di quarto, da tergo, a terra o rampante come un lipizzano da circo, sempre nel punto giusto, e non da semplice comparsa ma da protagonista.

34. - G. A. Pordenone: « San Cristoforo e il Bimbo » (bozzetto). New York, Metropolitan Museum.

35. - G. A. Pordenone: « San Martino e il povero ». Venezia, chiesa di San Rocco.
(Foto A.F.I. - Soprintendenza Venezia)

36. - G. A. Pordenone: « San Lorenzo Giustiniani in cattedra ». Venezia Gallerie dell'Accademia.
(Foto Rossi - Soprintendenza Venezia)

37. - G. A. Pordenone: « Annunciazione ». Murano, chiesa di Santa Maria degli Angeli.
(Foto Bohm - Soprintendenza Venezia)

Esegue poi la stupenda pala di *San Lorenzo Giustiniani (fig. 36)* ove il santo patriarca si staglia, col suo volto aristocratico ed ascetico, come una statua dal consueto gruppo d'altri santi (fra i quali un San Giovanni dalla barbetta rossiccia da biondo ed atticciato vichingo). Non mi dilungo su altre opere di questo periodo: l'*Annunciazione (fig. 37)* di Murano colle solite acrobazie dell'Eterno, e la pala di San Giovanni Elemosinario a Rialto in cui un *San Sebastiano (fig. 38)*, ancora indenne da frecce, si muove come un contorsionista. Prima di parlare d'altri importanti incarichi indu-

38. - G. A. Pordenone: «San Sebastiano, Santa Caterina e San Rocco» (particolare). Venezia, chiesa di S. Giovanni Elemosinario. *(Foto Alinari - Soprintendenza Venezia)*

39. - G. A. Pordenone: « Maria col Bimbo ». Pinzano al Tagliamento, parrocchiale.
(Foto Ciol)

gierò ancor un poco sulla matrice giorgionesca o lagunare di molte sue composizioni: in ispecie sull'immagine di Maria, sola o col divin Figlio *(figg. 39 e 40)*; essa è sempre stupenda, di una composta e calma ieraticità, d'una profonda poesia e d'una bellezza non paesana, come è stato detto, ma « italica ». Non v'è in essa nulla di rude, da borgata: anzi è d'una aristocratica ed assorta venustà. Purtroppo fa da contorno a queste immagini uno stereotipo gruppetto di altri santi, propri del culto religioso provinciale: con i loro atteggi, essi fanno parte inesorabilmente, seppure acconciati con paramenti rutilanti, d'un repertorio di maniera: astrazion fatta per il mae-

40. - G. A. Pordenone: « Madonna e Santi » (particolare). Pordenone, parrocchiale di Torre. *(Foto Ciol)*

stoso *San Gottardo (fig. 41)* della omonima pala, avvolto in quello stupendo piviale di velluto rosso controtagliato ad alto e basso liccio; *San Valeriano (fig. 42)*, *San Rocco (fig. 43)*, *San Floriano (fig. 26)* figurano degnamente da comparse, per cui di essi si può dire — come scrivono i cronisti teatrali — « bene gli altri » *(fig. 44)*.

Povero Giovanni Antonio! Chiamato per la prima volta su pressante invito del duca di Ferrara a lavorare in una delle Corti piú prestigiose d'Italia, vi lascia inopinatamente la pelle ma non, come alcuni autori dicono, per veleno. Non è vero. Il Vasari, suo contemporaneo e biografo, scrive che fu colpito . . . « da gravissimo affanno di petto » probabilmente, dato ch'era gennaio, da broncopolmonite.

Alla sua morte lasciò parecchie opere incompiute (*pala di San Marco (fig. 2)*, portelli dell'organo di Valvasone, « cuba » della chiesa di Rorai Grande e di S. Croce di Casarsa) che vennero ultimate dai suoi allievi, scolari ed aiuti.

E qui s'apre un discorso filologico: fino a che punto giunge l'opera del Maestro e fin dove quella degli aiuti? Spetterà alla nuova leva di ricercatori risolvere la questione.

41. - G. A. Pordenone: « San Gottardo e Santi » (particolare). Pordenone, Museo Civico. *(Foto Ciol)*

42. - G. A. Pordenone: « Trittico » (particolare). Valeriano, parrocchiale. *(Foto Ciol)*

43. - G. A. Pordenone: « San Rocco ». Pordenone, duomo. *(Foto Ciol)*

44. - G. A. Pordenone: « Madonna e Santi » (particolare). Pordenone, parrocchiale di Torre.
(Foto Ciol)

* * *

Da tutti questi dubbi e da queste incertezze deriva che l'opera del Pordenone è tutta da rivedere. Solo il Venturi e pochi altri lo hanno capito e studiato a fondo. Non cosí il Fiocco, che nelle sue numerose pubblicazioni sull'arte friulana ed in ispecie nella monumentale opera piú volte ricordata (che senza dubbio costituisce ancor oggi una perenne fonte di studio e di consultazione) a volte pecca d'astioso spirito polemico — a lui peraltro congeniale — sospinto dalla puntigliosa « caccia agli errori » attribuiti allo Schwarzweller. Questi con un'essenziale tesi di laurea presentata all'Università di Gottinga lo mise « alle corde », prendendo in contropiede la sua opera con un anticipo di due anni: della sua contrarietà fui testimone io stesso quando, in uno scatto d'ira siglato da un formidabile pugno sulla scrivania, ebbe a dirmi che alla stesura dell'opera lui aveva atteso per oltre vent'anni!

Da allora il grande vecchio non ha mai abbandonato la sua creatura, anche se, in epoca recente, gli ha attribuito le portelle dell'organo genovese che — a mio modesto parere — non possono ritenersi sue.

Seguí la « Mostra del Pordenone » allestita nel castello di Udine nel 1939, in occasione del IV centenario della morte. Mostra piú didattica che critica, che lasciò quasi immutato il giudizio critico sul Nostro, ad onta del bellissimo Catalogo di cui il Molajoli fu attento autore.

Apparvero infine altre modeste pubblicazioni ed articoli che nulla tolsero e piú nulla aggiunsero al corpus pordenonesco, tranne alcune asserite e presunte attribuzioni di disattese opere giovanili e — piú recentemente — le discutibili attribuzioni di alcune modeste tavolette reperite nei corridoi di Palazzo Ducale. Esse sono da espungere come dirò piú avanti anche per ragioni storiche ed artistiche, perché assolutamente prive del roboante, vorticoso e pletorico andamento pittorico proprio di quel periodo.

Conoscendo l'uomo e l'artista (allora nel pieno dell'attività), senz'altro egli avrebbe onorato l'ambíto incarico cercando di superare se stesso, facendo traboccare dalle inquadrature dei lacunari — anch'essi non pordenoneschi — figure gonfie di luce e di enfasi. Tutto ciò non si verifica in quelle operette, che sono d'una piattezza compositiva e d'uno scialbore pittorico da amanuense. Vi è poi l'altrettanto discutibile ripudio — peraltro affacciato dubitosamente — di due genuine, autografe opere del Nostro. Trattasi delle due « colossali » (di Maniago) tavole corredate da ineccepibili e coevi documenti (del Mottense, del Ridolfi e del di Maniago stesso che, per l'appunto, le aveva in casa e ben ne conosceva provenienza e dimensioni).

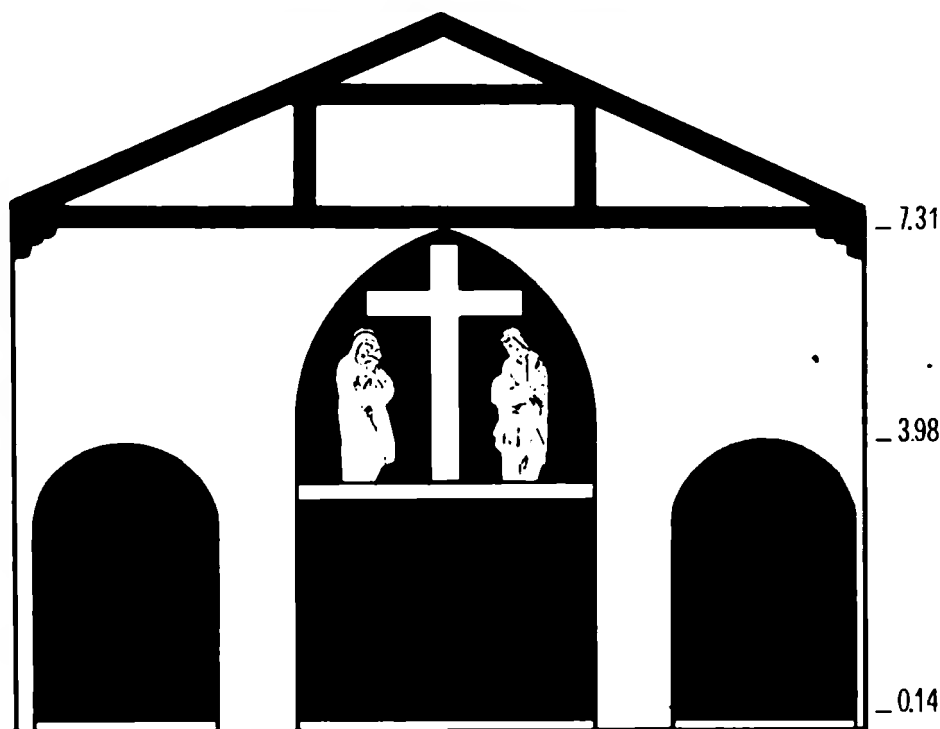
Dette tavole sagomate sono di grande importanza per la conoscenza di Giovanni Antonio: nell'una *Maria (fig. 45)* affranta dal dolore, col volto cereo e consunto (il cui pallore è adombrato dall'oscuro manto e dal candido soggolo) ci ricorda le tragiche immagini care ai fiamminghi; nell'altra un *San Giovanni (fig. 46)* dolente, d'un marcato plasticismo e raccolto in un rigore gestuale cui non occorrono certo le « lacrime sul viso » per esprimerne tutta la sincerità e l'interno dolore. È una delle

45. - G. A. Pordenone: « Maria ai piedi della Croce ». Proprietà privata. *(Foto Vasari)*

46. - G. A. Pordenone: « San Giovanni ai piedi della Croce ». Proprietà privata. *(Foto Antonini Gabelli)*

opere migliori del Pordenone, ricca d'accorati ricordi lagunari e romani. Come si vede si tratta di due superbe pagine che denotano l'estrema versatilità dell'artista e l'intensa spiritualità dell'invenzione.

Esse erano collocate sull'iconostasi, che — come in tutte le chiese di quell'epoca — divideva il coro e l'altar maggiore dalle navate, sull'arco trionfale della chiesa di San Francesco a Pordenone. Sconsacrata nel 1769 e spogliata di ogni arredo (furono perfino smantellati gli affreschi del Pordenone) e messa — come si suol dire — fuori opera, le due sagome pervennero a Fabio di Maniago che le descrisse minuziosamente nella sua preziosa *Storia delle belle arti friulane* pubblicata dopo anni di studio e di ricerche nel 1819, quando aveva cinquantaquattro anni (e non era dunque « vecchio », né aveva bisogno di vederle a lume di candela come « ombre cinesi » . . . perché se le teneva in casa!). Ritrovate recentemente dallo scrivente in una stanzetta sopra la sacrestia della bellissima chiesa padronale di palazzo Maniago, furono pubblicate nel N. 45 di questa rivista.

In origine nella chiesa di San Francesco — data la loro convergente curvatura espressamente voluta dall'artista per secondare l'andamento dell'arco trionfale — eran probabilmente collocate ai lati d'una croce *(fig. 47)*.

47. - Chiesa di San Farncesco in Pordenone: sezione trasversale. *(Disegno di G. C. Testa)*

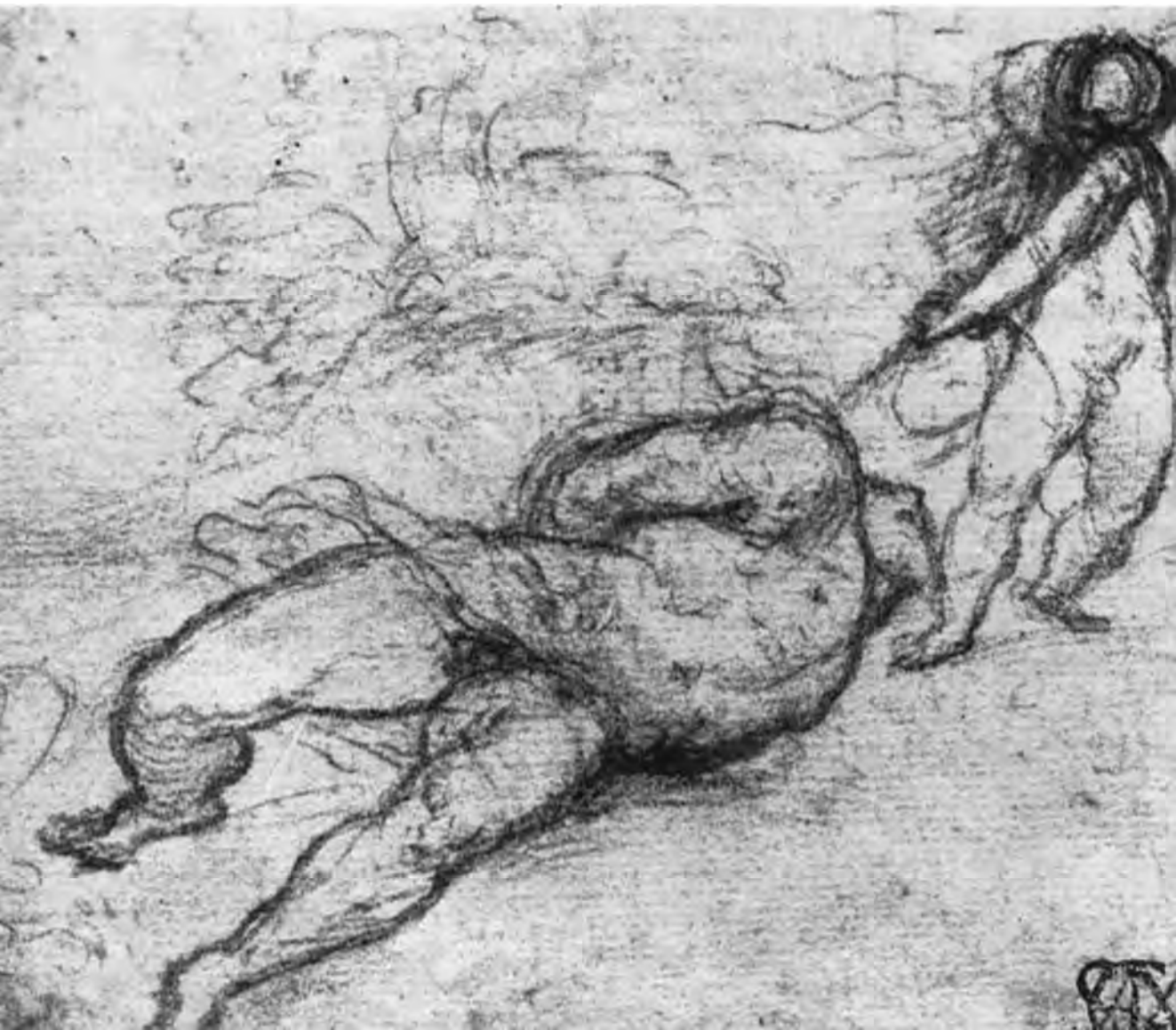
* * *

Il Pordenone non fu gran disegnatore, sebbene il Fiocco ed altri scrittori recenti abbiano pubblicati parecchi suoi disegni, piú o meno autografi.

E qui direi di distinguere fra *disegni* e *bozzetti* o *studi preparatori.*

Nei disegni egli fu d'una sconcertante mediocrità: i quattro ritratti riportati dal Fiocco, su segnalazione del Gamba, lo attestano. I due di profilo, dal naso adunco, sembran quasi caricature, i due frontali paiono di beceri; anche quel gruppo di disegni d'« angeli » per la scomparsa cupola di San Rocco appare piú frutto scolastico, di bottega, che studio preparatorio dell'opera originale.

Ben diversi sono i bozzetti (uno bellissimo è *Sacripante vinto da Amore (fig. 48),* pubblicato recentemente) o modelletti di quadri. Sono veramente deliziosi, trattati con quello sfumato a carboncino od a punta

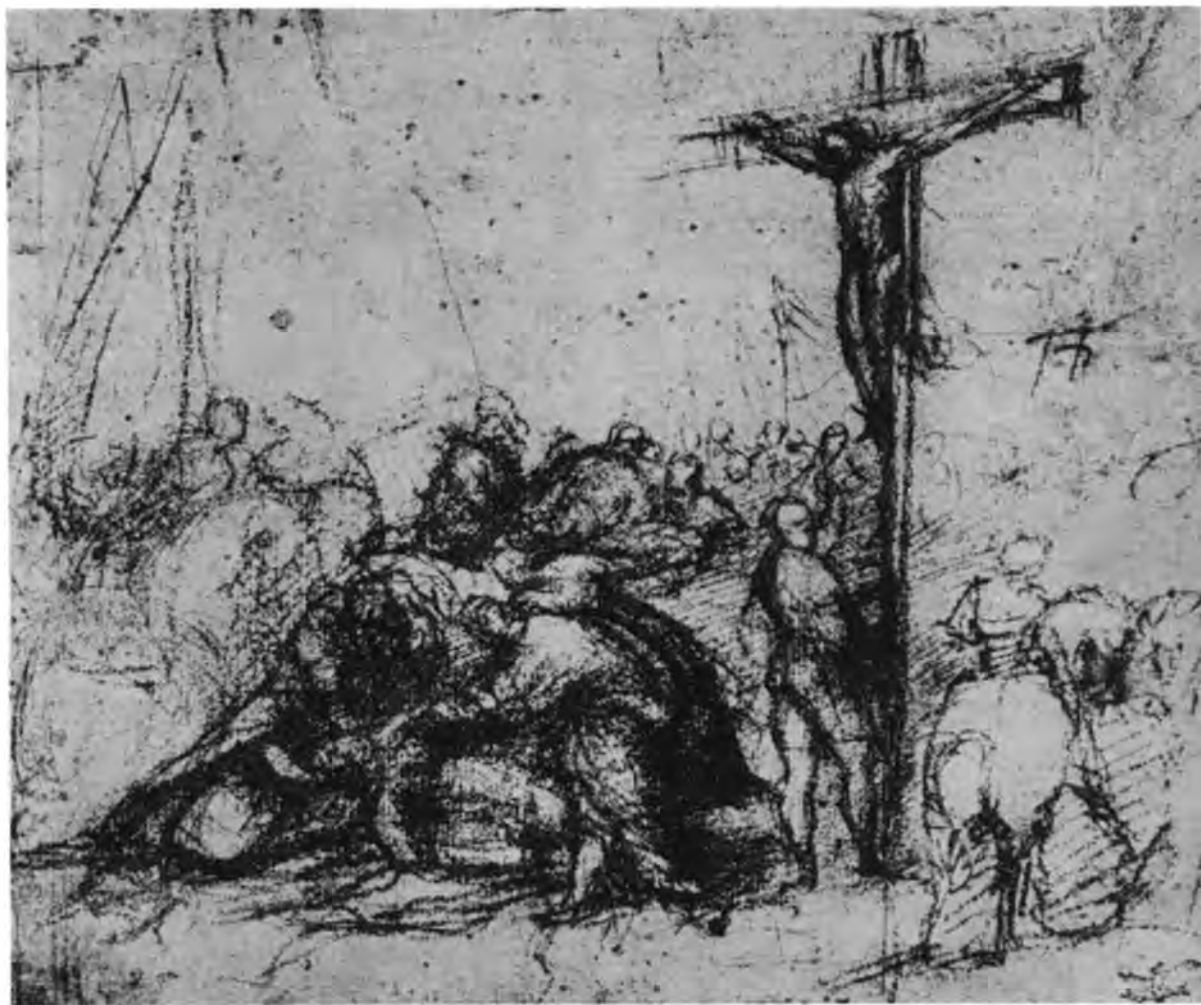
48. - G. A. Pordenone: « Sacripante vinto da Amore ». Milano, Biblioteca Ambrosiana.

d'argento e leggermente chiaroscurati con bistro; d'una spontaneità — direi quasi di getto — a volte non più avvertibile nelle opere compiute. Indubbiamente lo studio per il *Sant'Agostino in cattedra (fig. 49)*, è piú bello e spontaneo dell'affresco di Piacenza che il Fiocco pur definisce un « saggio di bravura ». Effettivamente lo è, ma giammai cosí spontaneo come nel bozzetto. Lo stesso dicasi per il bozzetto del *San Martino e il povero (fig. 50)*, per il disegno della cupola di Cortemaggiore *(v. fig. 32)*,

49. - G. A. Pordenone: « Sant'Agostino in cattedra » (bozzetto). Windsor, raccolte reali.

50. - G. A. Pordenone: « San Martino e il povero » (bozzetto). Chantilly, Museo Condé.

51. - G. A. Pordenone: « Pala di Murano » (bozzetto). Windsor, raccolte reali.

la pala di Murano (fig. 51) (un vero capolavoro per lievità ed inventiva) e — perché no — per la *Crocifissione (fig. 52)* del Duomo di Cremona e la *Caduta di Simon Mago (fig. 53)* per lo sportello dell'organo di Spilimbergo. Dubito alquanto sulla autografia del bozzetto per la pala di San Marco in Pordenone che ho visto piú volte in casa Poletti prima che andasse in mano d'altri collezionisti.

Ma anche questo è un discorso tutto da fare, anzi da rifare perché sono a conoscenza della paziente e puntigliosa ricerca condotta da alcuni studiosi, presso archivi e gabinetti di disegni di mezz'Europa, non solo sugli inediti del Pordenone, ma anche dell'Amalteo.

52. - G. A. Pordenone: « Crocifissione di Cremona » (bozzetto). New York, Pierpont Morgan Library.

53. - G. A. Pordenone: « Caduta di Simon Mago » (bozzetto). Londra, British Museum.

Altro grosso problema da affrontare è la collaborazione di Pomponio con il suocero Giovanni Antonio.

La sua collaborazione e collusione si scopre spesso in molte opere del caposcuola, del quale ereditò la bottega ultimando quant'era rimasto incompiuto.

Quale e quanto preponderante è stato l'intervento dell'Amalteo?

Di questo prolifico pittore, e della pleiade dei suoi collaboratori, allievi, scolari, imitatori ho trattato anni fa in un modesto e succinto profilo a carattere commemorativo, pubblicato nel N. 4 di questa rivista. Trovo superfluo riparlarne.

Certo nessun altro pittore del Cinquecento ha mai avuto come il Pordenone una *suite* di seguaci cosí estesa e prolifica — anche se scadente — una scuola protrattasi fino alle soglie del Seicento, che influenzerà perfino il Caravaggio.

* * *

Dell'Amalteo mi piace presentare una bellissima paletta tutt'ora inedita, ritornata alla luce poco tempo fa, di proprietá privata: la *SS. Trinità (fig. 54)*. Esemplata su quella del Pordenone *(fig. 55)*, conservata a San Daniele — della quale recentemente è stato pubblicato il *disegno preparatorio (fig. 56)* — quella dell'Amalteo differisce nella corrucciata severità del volto del Padre Eterno, un vero « castigamatti », nel goffo e panciuto piccione dello Spirito Santo, nell'ascetica asciuttezza del Cristo e nella stravagante presenza degli angioletti oranti, cui spuntano le alucce sopra le lunghe vesti. Siamo in piena Controriforma, dopo il Concilio tridentino, ed anche i nudi dei puttini venivano banditi.

La bella tavola è ben conservata, immune da pesanti ritocchi, ha colorazioni stupende, smaglianti e scorrevoli, e — data l'epoca della sua probabile esecuzione — priva di bardature e pesantezze prebarocche.

Questo raro esemplare di pittura friulana rappresenta uno dei migliori momenti dell'Amalteo anche se legato ai moduli del Maestro.

Essa è custodita in una fastosa cornice lignea dell'epoca, di splendida fattura; sulle lesene e sull'arcatella corrono racemi dorati in campo azzurro; basi, contorni e capitelli sono intagliati e dorati. È splendidamente conservata. Trattasi d'un raro esemplare di scultura artigianale, certamente commissionato da un raffinato feudatario friulano amante delle belle arti e delle cose di gusto.

È il « momento magico » dell'Amalteo: giammai un pittore nostrano del Cinquecento ha avuto un risalto cosí esteso di critica e di ricerche, come a lui recentemente è toccato.

Giovani scrittori e critici lo hanno studiato in ogni campo. Ulteriore risonanza gli è venuta dal felice recupero e dal restauro del soffitto ligneo della chiesa di San Giovanni di Gemona gravemente danneggiato dal terremoto del 1976.

Venne allora recuperata la maggior parte dei comparti, poi sapientemente restaurati ed esposti a Villa Manin: ben pochi conoscevano queste

54. - Pomponio Amalteo: « SS. Trinità ». Proprietà privata. (Foto Vasari)

55. - G. A. Pordenone: « SS. Trinità ». San Daniele del Friuli, duomo. *(Foto Brisighelli)*

56. - G. A. Pordenone?: « SS. Trinità » (studio). Varsavia, Museo Nazionale.
(Foto Fondazione Cini)

piccole e stupende opere per cui la Mostra è stata davvero una rivelazione. È doveroso ricordare a questo punto com'esse siano state provvidenzialmente salvate e ripristinate per il munifico intervento dei Lions Clubs di Camposampiero e di Regensburg che ne hanno sostenuto la spesa. Ma

di quest'opera benemerita e della splendida pubblicazione che illustra l'intervento di restauro e l'attività del pittore si parlerà in altra parte di questa rivista.

L'umile ed ancora poco noto allievo del Pordenone approntò per la modesta chiesetta di San Giovanni di Gemona quell'autentico capolavoro costituito da un soffitto a cassettoni composto, originariamente, da quarantotto lacunari (di cui quarantadue dell'Amalteo). Essi raffigurano Santi e Sante, Apostoli, Profeti, Patriarchi e Sibille, modellati a mezzo busto e a tutto tondo, aggettanti dalla splendida cornice chiaroscurale a grottesche. Condotti con disinvolta scioltezza e grandiosità quasi michelangiolesca, dalla composizione robusta e solenne, attinti ad una tavolozza smagliante e delicata, questi comparti rappresentano un *unicum* non solo in Friuli ma in tutto l'entroterra veneto.

Il legame col Maestro è quasi marginale: anzi si direbbe che Pomponio abbia qui cercato polemicamente di staccarsi dai moduli cari al Pordenone.

Particolarmente felice ed arguta è stata la mano dell'Amalteo nelle immagini femminili, specialmente nelle Sibille, soffuse di una cordiale e maliziosa calma, e di una bellezza ridente e prorompente *(fig. 57)*. Sfarzosamente vestite; dai succinti corsetti; dai capelli per lo piú corvini (anche ciò in antitesi con le biondissime — e quasi teutoniche — immagini pordenonesche) ora sciolti ora raccolti a cercine, hanno una tale spontaneità di movimento che quasi balzan fuori dai cerchi dei lacunari.

Altrettanto dicasi per le immagini maschili, d'una robustezza da atleti: il « gigantismo » è alle porte!

* * *

Quasi un decennio dopo, Giovanni Antonio, onusto di cariche, di incarichi . . . e di raccomandazioni e nel pieno della sua attività, vien chiamato a lavorare a Palazzo Ducale: la reggia delle regge.

Si sa che prese parte alla decorazione di alcune sale (della « Libraria » o dello « Scrutinio ») attigue alla sala del Maggior Consiglio. Che cosa abbia fatto non è dato saper di preciso perché il violento incendio scoppiato nel 1577 proprio in questa sala e propagatosi in sale attigue ha distrutto tutto. Per spegnerlo gli arsenalotti buttarono in laguna tutte le travi del soffitto e parte del tetto fu investito da torrenti di acqua.

Anni dopo la sala venne totalmente rifatta da cima a fondo e denominata « degli Scarlatti ».

Ora . . . improvvisamente saltano fuori indenni quelle cinque tavolette ricordate piú sopra.

Mi rendo perfettamente conto che i paragoni son sempre odiosi, ma qui il discorso si fa piú incalzante: basta raffrontare un lacunare gemonese di Pomponio con uno dipinto dieci anni dopo dal « magniloquente » Giovanni Antonio in Palazzo Ducale per avvertirne l'enorme divario *(fig. 58)*.

Siamo di fronte al caso dell'allievo (considerato dal Fiocco, talora

57. - Pomponio Amalteo: « Sibilla cumana ». Gemona del Friuli, chiesa di S. Giovanni (particolare del soffitto). *(Foto Ciol)*

58. - G. A. Pordenone?: « La Giustizia ». Venezia, Palazzo Ducale.

frettoloso, « una vera scimmia » del Pordenone) che avrebbe superato il maestro?

Oppure al piú pietoso caso d'uno scadimento psichico, intellettuale e creativo dell'artista che, oberato dal lavoro, dalle troppe commesse e richiesto e chiamato « qua e là » — come Figaro di rossiniana memoria — da Piacenza a Valvasone, da Pordenone a Casarsa, da Venezia a Ferrara, avrebbe perso la grinta e prodotto simili scadenti tavolette? Voglio troppo bene al nostro caro Giovanni Antonio per ammettere un simile fenomeno da psicanalisi. Altro non mi resta che concludere: il fuoco — specie quel che divampò nel 1577 — non perdona; come non ha perdonato al Pisanello, al Bellini, al Tiziano, al Veronese, al Serlio e ad altri artefici, certamente non ha perdonato al Pordenone. È dunque impossibile si siano salvate solo queste tavolette, cosí come è incredibile, sotto il profilo artistico, che esse siano sue: in esse non riesco a vedere — per quanti sforzi io faccia, da modesto dilettante autodidatta — né il *ductus* veloce e impetuoso della pennellata né la pienezza delle forme, né la « potenza e freschezza » né il « colore eccellente » del Pordenone!

* * *

Da ultimo presento i grandi portelli dell'organo di Oderzo; i piú belli di quanti rimangono della mezza dozzina approntati da Pomponio.

Anche questo come quasi tutti gli altri è stato smontato e disperso: si sono salvati i tre « teleri » delle ante del « cassone » ed i cinque piccoli comparti della cantoria.

L'Amalteo, forse nel momento piú felice della sua matura attività (documenti di archivio pubblicati dal Bellis ne fissano la data attorno al 1548) esegue tali opere con un'esperienza ormai collaudata e con un'esuberanza mista a quella pacatezza coloristica e formale che gli è consueta, senza cader troppo nel tronfio manierismo che allora dilagava.

Se nell'elegiaco episodio dell'*Adorazione dei pastori (fig. 59)* riprende il solito grappoletto di angeli d'influsso pordenonesco, nel gruppo principale (ed in ispecie nella carezzevole immagine di Maria) si possono riscontrare influssi e moduli bassaneschi, sfruttati quest'ultimi in dozzine e dozzine di repliche — piú o meno autentiche — per cui non v'era collezionista che non possedesse un'*Adorazione di pastori* oppure un'*Arca di Noè* dei Bassano . . . cosí come oggidí anche il piú modesto dirigente d'azienda o il professionista appena affermato possiedono almeno un paio di Zais o di Zuccarelli, o addirittura un paio di Guardi, nella piena convinzione di possedere degli autentici.

Pomponio sa inserire l'armonica disposizione dei pastori in un paesaggio invernale d'un livido biancore, temperato dai toni grigiastri e verdini: colori da lui prediletti.

59. - Pomponio Amalteo: « Adorazione dei pastori ». Oderzo, duomo. *(Foto Ciol)*

Il comparto centrale rappresenta una teatrale *Trasfigurazione (fig. 60)*: teatralità accentuata dall'esornativo drappeggio del sipario verde marcio, soppannato di rosso, che s'apre ai lati sostenuto da angeli che l'assicurano a colonne scanalate, e racchiuso in alto da festoni, lambrecchini e nappine pure in rosso e verde.

La scena si presenta come uno spettacolo fastoso e solenne, col Redentore vestito di bianco ed avvolto in un ampio mantello dalle pieghe trattate con ampie e grasse pennellate, il quale s'offre agli astanti con largo gesto declamatorio.

Ai suoi fianchi i profeti Elia e Mosè, pur essi avvolti e librati in una nube fosforescente: sembra quasi che s'innalzino nei radiosi regni dello spirito.

Sulla cima del monte Tabor, storditi ed abbagliati dalla luce celeste, giacciono i tre apostoli Paolo, Giovanni e Giacomo, attoniti spettatori del sovrumano evento.

La condotta pittorica a volte raggiunge leziosaggini barocche, e a volte quella sommarietà che è propria del carattere decorativo della raffaellesca composizione.

Soggetto caro a Pomponio è la *Resurrezione (fig. 61)*, da lui realizzata piú volte, sia ad olio per il Duomo di San Vito, sia a fresco nella « cuba » di Lestans, quasi contemporaneamente alla portella opitergina. In essa l'Amalteo raggiunge una perfetta plasticità nella bellissima figura del Cristo benedicente che par esca di slancio dalla tomba scoperchiata, stagliandosi contro un cielo infuocato, intersecato da nubi grigiastre contornate dal riverbero del sole.

Anche in quest'episodio a terra stanno attoniti e stupiti i guardiani del sepolcro.

Sulla tecnica pittorica c'è poco da dire perché dato il carattere decora-

60. - Pomponio Amalteo: « Trasfigurazione ». Oderzo, duomo, portello d'organo.
(Foto Ciol)

61. - Pomponio Amalteo: « Resurrezione ». Oderzo, duomo, portello d'organo. *(Foto Ciol)*

tivo dei « teleri » non si può parlar certo di capolavori: ciononostante l'Amalteo anche qui si discosta dai moduli friulano-pordenoneschi per avvicinarsi agli insegnamenti lagunari, a lui piú congeniali per educazione e per nascita. Come per le altre opere di questo periodo, chi offre maggiori suggerimenti all'ispirazione dell'Amalteo è senza dubbio Tiziano, il grande ed inarrivabile dominatore della pittura veneziana del Cinquecento. Ma v'è qualcosa di piú nell'arte di Pomponio: la lievità e tenuità della tavolozza, certamente in antitesi con quella del suocero, accenna a precorrere — è il caso di dirlo — con un anticipo di quasi due secoli il « chiarismo » dei grandi maestri veneziani della seconda metà del Settecento: il che non è poco!

I tre « teleri » e i cinque comparti della cantoria, eseguiti con tonalità chiaroscurali e rappresentanti episodi della vita e morte del Battista, sono in condizioni deplorevoli: l'ossidazione dei verdi e degli azzurri, prevalenti in quasi tutti gli episodi, è talmente massiccia da renderne difficile la lettura. Un vero peccato, perché basterebbe una ripulitura (anche da vecchi e malaccorti restauri) per consentire il godimento estetico dell'insieme.

* * *

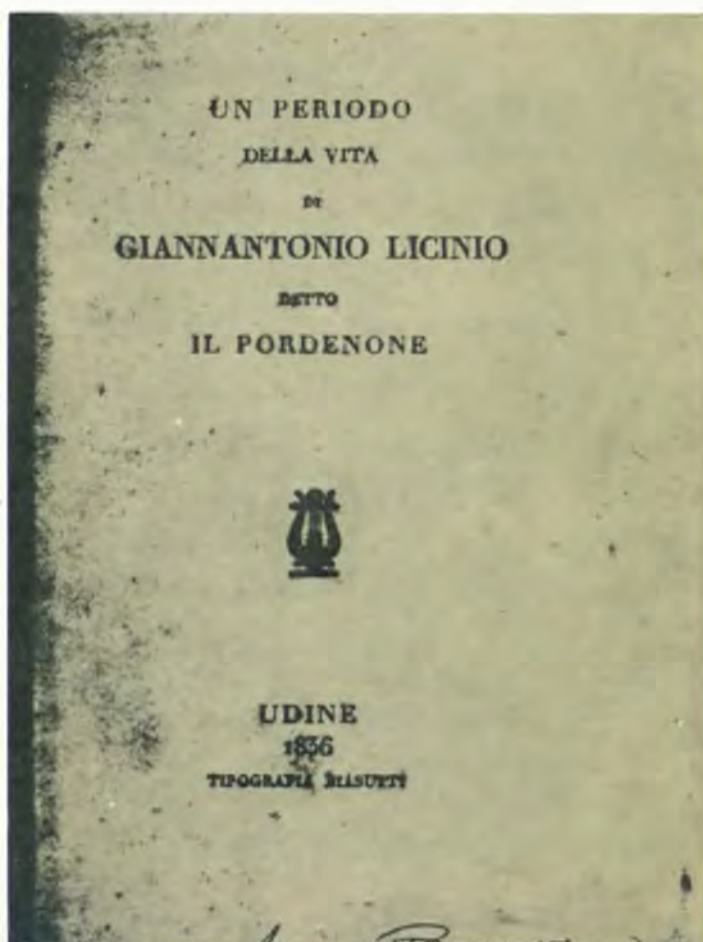
Tutto questo fiorire di artisti è indubbiamente dovuto alla presenza (lascio agli astiosi denigratori trovare il vituperio piú adatto tra tirannia, dominazione, schiavitú, servaggio, usurpazione e cosí via) della Serenissima in Friuli. Anche la cosiddetta « scuola di Tolmezzo » nasce coll'avvento di Venezia, anche se l'influenza non è ancora veneta, ma « padana » o « transalpina ». Certo è che poco a poco i pittori friulani cominciano a sentire le « mareggiate » lagunari che traboccheranno con il Pordenone e con la sua scuola. Prima dell'avvento di Venezia (1420) nel Friuli non v'era né arte né vita artistica. Troviamo nella Patria solo un meraviglioso apporto di artisti bolognesi, emiliani, modenesi e anonimi monastici; vere meteore luminose, ma pur sempre meteore.

I pittori locali « devozionali » (come mi piace chiamarli) erano rozzi, non seguivano alcuna scuola, né alcun indirizzo pittorico: erano semplici autodidatti, e ciononostante hanno lasciato commoventi brani pittorici, spontanei e pieni di calore religioso, come quegli *ex voto* che ancor oggi (con risultanze artistiche peraltro pessime) riempiono le pareti di chiese e santuari.

Chiudo questo mio zibaldone forse senza capo né coda, nel quale — il lettore se ne sarà accorto — non ho neppur voluto seguire una sinossi cronologica sulla vita e sulle opere del Pordenone. Ho anche evitato di appesantirlo di date, di troppe citazioni, di riferimenti, di richiami e di noiosissime note (che ben pochi leggono). Ho voluto insomma fare un discorso « alla buona » soprattutto per tentar di chiarire le troppe inesat-

tezze, per sfrondar leggende e tutto quel ciarpame retorico che da secoli s'era accumulato su di lui. Anche il suo primo biografo e contemporaneo, il Vasari, con un imperdonabile errore gli ha attribuito un nome non suo: Licinio. Sono occorsi poi ben quattro secoli per risolverne la vera identità. E pensare che il paese suo natale ha dedicato a questo cognome fasullo, strade, scuole, teatri, perfino officine meccaniche. La cosa piú divertente e spassosa è comunque costituita da una rarissima ed introvabile novella (trentadue pagine) dal titolo: *Un periodo della vita di Giannantonio Licinio detto il Pordenone (fig. 62)* edita per nozze de Rosmini-Antivari, tradotta — dice la dedica — « da originale alemanno » e pubblicata da U. V. M. che corrisponde a Ubaldo Valentinis Màntica (personaggio ignorato tanto dal Marchetti che dal Benedetti). Nello stile ampolloso tipico dell'Ottocento questi narra le avventurose vicende del Licinio che invaghitosi di una certa Boranga di Oderzo « puro animo verginale » (tutte le frasi fra virgolette sono tratte dal testo: il resto sono chiose del mio succinto commento), viene insidiato da una bellissima dama, Leonessa di Lango, « cognata dell'ambasciatore di Genova » i cui sguardi « hanno acceso molte passioni, turbate molte alleanze, demoliti matrimoni, eccitati duelli e sacrificato colla gelosia e col suicidio molte vite ». Il Pordenone dopo averla conosciuta « sentiva il cuore stretto da nuovi lacci » ma in lui alfine « prevalse la fedeltà » per cui se ne andò a Venezia, ove tramite la fraterna amicizia con Tiziano, venne fatto cavaliere dall'Imperatore Carlo V. E lí una sera subí il primo attentato: colpito al braccio da un sicario, fu provvidenzialmente salvato da uno sconosciuto. Costui confessò d'essere

UN PERIODO
DELLA VITA
DI
GIANNANTONIO LICINIO
DETTO
IL PORDENONE

UDINE
1836
TIPOGRAFIA BIASUTTI

62. - Frontespizio della obblicazione col titolo e le indicazioni tipografiche.

stato incaricato da una Dama (Leonessa appunto) di vegliare su di lui e di proteggerlo. Disse di chiamarsi Dadi. Manco a dirlo il primo sicario era un amante snobbato da Leonessa che voleva vendicarsi del Pordenone. Il nostro partí quindi per Cremona, ove ad un banchetto venne a diverbio con un gentiluomo che senza altri indugi lo sfidò a duello. Per sfuggire a certi guai — secondo le migliori trame di cappa e spada — se ne cacciò in maggiori.

Recatosi nella località designata, al primo assalto il Pordenone disarmò l'avversario, al secondo lo ferí ad una spalla. Naturalmente, era anch'egli uno spasimante di Leonessa. Ma gli andò male: Giovanni Antonio impugnava la spada come brandiva il pennello!

Intanto nel Duomo era stata approntata l'impalcatura per permettere al Pordenone d'eseguire gli affreschi. Ma Dadi fece osservare che erano state proditoriamente segate le scale di accesso, mentre « i quattro piè del cavalletto appoggiansi a quattro palle mobili ». E sotto gli occhi attoniti dei presenti fece precipitare « tutta la bertesca ». Un altro vile attentato. Anche 'sta volta un amante deluso?

Rifatta l'armatura il Maestro si mise all'opera, ma alcune persone « di colta sembianza » cominciarono a criticarne il lavoro ad alta voce e con tono di scherno. Intervenne il solito Dadi gettando una gran pignatta piena di colore sul « crocchio dei sussurroni ».

Una mattina recatosi prima del solito al lavoro, il Pordenone trovò una Dama genuflessa e piangente in contemplazione della sua opera. Naturalmente era Leonessa. E qui avvenne il colloquio definitivo, con la donna che, di fronte alla bellezza del quadro, avverte finalmente « la forza bastante di allontanarmi per sempre.

Pord. Per sempre?

Leon. Il debbo. Oh non ci fossimo mai incontrati! ».

E cosí lo svenevole dialogo continua per due paginette, intrise di patetici languori e di lacrimevoli banalità sin all'addio finale.

Liberatosi da questa impicciona di Leonessa, Pordenone volò a giuste nozze con Boranga che trepidava ad Oderzo e se la portò a Cremona. Ma l'esile sposina era malata gravemente: pallida e languente, dopo aver benedetto e raccomandato alla sua Arte lo sposo, . . . spirò. E lui per fugare l'angoscia si gettò a capofitto nel lavoro (i committenti se lo contendevano).

Seguirono alcuni capolavori eseguiti a Piacenza nei quali « Dovevasi dire che la mente del Pittore era stata allevata nelle regioni degli Angeli ».

Mentre il Nostro conversava con il Duca di Ferrara (che s'era recato colà per ammirare i suoi lavori) « giunse improvviso un corriere colla notizia che Pordenone era stato ucciso allor'allora e che giaceva esanime nel convento dei Dominicani ». Chi poteva aver alimentato quell'equivoco?

Sorpresi dalla notizia si precipitarono al convento per vedere che fosse accaduto. Qui trovaron disteso in un lago di sangue, crivellato di pugnalate e ridotto a un colabrodo . . . indovinate chi? Dadi! Costui raccontò ansimante che s'era presentato un tizio portandogli l'« imbasciata » d'una Dama che invitava il Pordenone a recarsi in una villa. Il fedel Dadi, in assenza del pittore, avvoltosi nel mantello del padrone (sotto al quale celava una spada) s'avviò al luogo indicato, non si capisce se per curiosità o se spinto da insani desideri di repressa concupiscenza.

Quivi trovò quattro *killers* in agguato che scambiandolo per il Pordenone a causa del mantello lo riempirono di pugnalate.

Alla vista del padrone il malcapitato si riprese e dopo averlo messo al corrente del tragico equivoco, gli consegnò un sacchetto con tre dadi: li aveva avuti da Leonessa, non si sa bene per quali servigi, e ora Dadi li passa al Pordenone perché restituisca i tre dadi di Dadi a Leonessa! Ciò fatto esclamò: « Godo di aver con la mia salvata la vita vostra »; e dopo aver, come Don Giovanni d'Austria a Lepanto, ballato la « gagliarda » prima di dar battaglia, morí felice e contento: una vera catarsi. Fulgido esempio di devozione, di fedeltà e di dedizione al padrone: esempio non piú seguito oggidí perché sono i servi (quando si trovano) che scannano i padroni.

Triste e sconsolato per la perdita di tanti cari, Gianantonio stava per ritornare a Pordenone quando, fermatosi in quel di Conegliano ed entrato nella chiesa delle Domenicane, sentí un meraviglioso canto di donna . . . « Pareva il canto di un Angelo ». Subito capí — e non poteva esser altrimenti — che quella era la voce di Leonessa, fattasi monaca per amor suo. Non volle rivederla e consegnò alla Superiora il sacchetto con i tre dadi del Dadi perché li desse a Leonessa. Chiaro. E quindi proseguí per Ferrara. « Quand'ebbe cominciati i lavori pel Duca morí d'improvviso in sulla robusta età di quarant'anni. Si sospettò di veleno ».

* * *

Se anche a costo di « graffiare » non son riuscito nell'intento di sfrondare taluni luoghi comuni che sul Pordenone sono da tempo acquisiti, ne chiedo venia al lettore, ma lo scopo di questo scritto è quello di stimolare il dibattito sulla prossima scadenza centenaria. E a tal proposito, saluto con soddisfazione le notizie che dànno ormai sicura la mostra commemorativa da farsi nel 1983.

Ritengo doveroso tale riconoscimento verso una delle piú note personalità non solo cittadine ma di tutto il Veneto. Stavo per dire *la sola pordenonese,* ma devo ricordare anche il Beato Odorico, missionario e grande viaggiatore nell'Oriente medievale. Per il resto, pochi e modesti nomi affiorano nel corso dei secoli e solo studiosi di buona volontà armati di sacro zelo cittadino cercano di farli emergere da una piatta mediocrità.

Giovanni Antonio è veramente cosí essenziale per la storia della pittura del Cinquecento veneto, da creare una sorta di « insula » per l'originalità e la particolare formula della sua pittura? Il Berenson dice che fu il « *first provincial master* »: e detto da lui non è poco davvero.

È stato però sfortunato perché visse nell'aureo periodo dei grandi colossi di quel tempo, Giorgione e Tiziano per il nord e Michelangelo e Leonardo per il sud d'Italia: « *uomini universali* », come li ha definiti il Burckardt, rimasti ineguagliabili. Il Pordenone d'altronde non è stato uomo di genio. Non vi possono essere contemporaneamente nella stessa epoca piú uomini di *genio universale*: son già troppi i quattro da me ricordati.

Il Burckardt anzi ne ammette solo due: Leonardo e Michelangelo (oltre a Leon Battista Alberti).

Anche se nella scala dei valori è nettamente al di sotto dei suoi piú diretti antagonisti, egli supera per la sua ineguagliabile originalità e la violenza della tavolozza il Lotto, il Bonifacio, i Bassano, i Palma ed apre la strada al Tintoretto.

Ma veniamo alla prossima mostra.

La vera questione, non ci sembra dubbio, è sul dove farla; e ovviamente dobbiamo rispondere: in Pordenone.

È stata ventilata l'ipotesi di tenerla a Villa Manin a Passariano, che è divenuto il « prezzemolo » artistico del Friuli, perché va bene ormai per tutte le « pietanze » culturali.

Sarebbe un errore storico, artistico e una scelta di cattivo gusto! Se è andata bene — anzi benissimo — per la mostra del Tiepolo che nella regale villa ha trovato il suo giusto ambiente, se non altro per il « chiarismo » delle sue opere, ben diverso è il discorso per il Pordenone, che non ha nulla di regale (è anzi contadino). Sarebbe una vera stonatura installare in ambienti cosí luminosi e grandiosi, di un chiarore abbagliante, le oscure ed a volte opache pale del Nostro.

Il Pordenone non ha la statura né la solennità del Tiepolo: anzi ne è l'opposto. Ogni opera nel suo ambiente: come è stato per il Tiziano a Ca' Pesaro, per il Bellini in Palazzo Ducale e cosí via. Il Pordenone a Passariano sarebbe un anacronismo.

Nel castello di Udine? Eh no e poi no! Pordenone non ha ancora digerito lo smacco infertogli nel 1938 quando venne prescelta Udine per la mostra del IV centenario della morte.

Fu allora una questione di prestigio. Ma oggi è fuor di discussione che Pordenone frattanto ha acquistato uno spiccato ruolo sia nel campo imprenditoriale che — ammettiamolo pure « *obtorto collo* » — in quello culturale. Una simile rinunzia costituirebbe per la città una vera e propria castrazione.

Resterebbe solo Venezia che, per ambiente, atmosfera e prestigio collaudati da altre indimenticabili mostre, potrebbe ospitarla in uno dei suoi palazzi (Ca' Giustinian o Palazzo Ducale ecc.) anche perché il Pordenone si può considerare un suo figlio prediletto. Se Giovanni Antonio è « furlan » per nascita, è veneto per cultura ed attività pittorica: Venezia quindi si può considerare una sua seconda patria, ed anche l'artista ne guadagnerebbe in prestigio e in notorietà. E tuttavia, per amor di campanile, non ci sentiamo di escludere ancora una volta la nostra cittá.

A Pordenone si deve onestamente riconoscere che a tutt'oggi non v'è una sede adatta, neanche per la piú modesta mostra commemorativa: Ca' Ricchieri è troppo piccola, e poi è piena di paccottiglia e di presunti (o falsi?) Pordenone.

Il Duomo di San Marco non è agibile per la sua articolazione, che mal si presterebbe ad una mostra « estesa » per non dire completa: fare le cose a metà, in questo caso, non è ammissibile. E con quel biancore delle navate e del coro, male si adatterebbe alla cupezza delle opere pordenonesche: basti vedere qual pugno nell'occhio rappresenti quel farraginoso *San Marco in cattedra* posto dietro l'altar maggiore, nonostante lo abbiano abbondantemente rimesso a nuovo.

Altro non resta che attendere l'evolversi di nuovi (e speriamo prossimi) eventi, quali la ventilata costruzione del « Palasport ». Se avrà misure olimpiche esso potrà, prima del montaggio delle attrezzature sportive, e con acconce installazioni mobili, ospitare il maggior numero delle opere pordenonesche e della scuola, compresi i grandiosi portelli degli organi dipinti dal Pordenone e dall'Amalteo.

Ovviamente la Mostra dovrà comprendere anche tutti gli altri prodotti artistici (sia pur artigianali) quali gli altari ed i grandi e stupendi crocifissi lignei di cui la zona è particolarmente ricca (solo Pordenone ne ha ben quattro) ed alcuni pezzi del lapicida Pilacorte, che — contemporaneamente al Pordenone — ha arricchito le chiese di fonti battesimali, di acquasantiere e di altre bellissime sculture: insomma vi si dovrà raccogliere ed esporre il corpus dell'arte friulana del Rinascimento.

Estendere piú oltre l'ambito della Mostra, comprendendovi anche i grandi della pittura veneta, si rivelerebbe per il Nostro una mortificazione: non scordiamoci di quel che accadde al Grigoletti.

I fondi non mancheranno né per il « Palasport » né per allestire l'esposizione. Si è a conoscenza che l'Ente Regionale ha già predisposto notevoli somme per il progettato edificio, e che altrettante saranno stanziate (almeno sulla carta) dal Ministero dei Beni Culturali e dalla Soprintendenza per la Mostra. Manca solo la volontà e forse verrà a mancare il tempo se non s'accelerano fin d'ora entrambe le iniziative.

Se altre persone interessate avessero da proporre soluzioni diverse, che lo facciano subito: il dibattito è già aperto. Io rimango alquanto scettico, avendo ben conosciuto in passato l'indifferenza della cittadinanza per le cose ed i problemi dell'arte.

Di certo so che per realizzare tutto ciò ci vuole tempo e, purtroppo, molto è già trascorso senza frutto: non ce n'è piú da perdere.

* * *

. . . Ma mi accorgo che da quindici anni a questa parte ripeto sempre la solita solfa: « Mostra del Pordenone in Pordenone ». Sarà sintomo preoccupante di precoce vecchiaia, di incipiente arteriosclerosi oppure di una saggezza ridestata, ahimé tardivamente?

Perciò la smetto, anche per non somigliare ad uno dei piú grandi rompiglioni della storia: quel Catone il Censore, che ad ogni suo intervento in Senato ripeteva: « *Porro unum esse necessarium*: *delenda Chartago* » e tanto scocciò che alla fine lo accontentarono.

Mi auguro che la mia proposta si realizzi nel « migliore dei mondi », come diceva Pangloss di volterriana memoria, anche se — data la mia età — difficilmente potrò vederla realizzata.

VITTORIO QUERINI